
Fantastique et carnavalesque dans les « Contes crépusculaires » de Michel de Ghelderode

Karl Canvat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1903>

DOI : 10.4000/textyles.1903

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1993

Pagination : 97-112

ISBN : 2-87277-005-4

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Karl Canvat, « Fantastique et carnavalesque dans les « Contes crépusculaires » de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 10 | 1993, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1903> ; DOI : 10.4000/textyles.1903

FANTASTIQUE ET CARNAVALESQUE DANS LES «CONTES CRÉPUSCULAIRES» DE MICHEL DE GHELDERODE

[...] le fantastique s'apparente à une révolte, un formidable cri de protestation — le désir, la volonté de provoquer la toute-puissante suprématie d'un ordre établi, de renverser un excès de rationalité et de bon sens¹.

LES ÉTUDES SUR GHELDERODE se sont davantage préoccupées de sa production théâtrale que de ses contes fantastiques. Dès 1938, F. Hellens avait pourtant attiré l'attention sur leur importance et était même allé jusqu'à affirmer qu'ils constituaient la part la plus marquante de son œuvre². Ghelderode était, par ailleurs, lui-même très attaché à l'écriture de ces «histoires merveilleuses et terribles», comme le prouvent ces propos adressés vers la fin de sa vie à J.-P. Delarge :

[...] les contes sont, selon Goethe, la première dans la hiérarchie des formes, devant le poème, le théâtre, l'épopée, que sais-je ? [...]

Les contes, je souffre de n'en pouvoir écrire, et mon théâtre bouclé (2 vol. encore), je sacrifie ma dernière encre, mon dernier souffle à ces histoires merveilleuses et terribles, dont les hommes ont plus besoin

¹ J.-B. BARONIAN, *La Belgique fantastique avant et après Jean Ray*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1984, p.8.

² C'est en 1938, dans un article de *L'Avant-Poste* intitulé «Dramaturge ou conteur», que F. HELLENS avait déclaré que «L'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode est inférieure à son œuvre de conteur fantastique, beaucoup plus sobre et réduite» (repris dans *Marginales*, n°112-113, mai 1967, p.52)...

que de pain ; je redeviens ce que je fus à mes origines, le conteur de fable...³.

Publié pour la première fois en 1941, réédité en 1947, en 1962 et en 1982, *Sortilèges* rassemble douze «contes crépusculaires» écrits entre le 1er février 1939 et le 10 avril 1941⁴. On sait ce que Ghelderode y a mis de lui-même⁵ : F. Hellens avait déjà parlé de «confession» à leur propos et, plus près de nous, R. Beyen a fourni plusieurs clés de lecture biographique⁶.

Même s'ils ont été écrits après sa décision officielle de renoncer au théâtre⁷, et s'ils correspondent de ce point de vue à une crise profonde de l'auteur, les contes ne constituent pas une rupture dans l'œuvre même de Ghelderode. Nombre de fantasmes et d'obsessions omniprésents dans son théâtre — notamment l'angoisse devant le Mal, la hantise de la mort, de l'enlissement et de l'engluelement — s'y trouvent rassemblés et portés à leur paroxysme.

L'univers des contes baigne dans un climat morbide qui a autorisé certains commentateurs à le juger «incompatible avec la joie

³ Cité dans R. BEYEN, *Michel de Ghelderode ou la comédie des apparences*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

⁴ *Sortilèges*. Paris-Bruxelles, L'Essor, 1941 ; *Sortilèges*. Liège-Paris, Maréchal, 1947 («Eliah le peintre» disparaît et est remplacé par «L'odeur du sapin» écrit en juin 1942) ; *Sortilèges et autres contes crépusculaires*. Verviers, Gérard et Cie, 1962, coll. Marabout ; *Sortilèges*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1982, coll. Passé Présent. C'est à la pagination de cette dernière édition que renvoient mes citations.

⁵ «Qui a bien lu ces récits, écrivait M. de Ghelderode à H. Vernes, sait tout de mon âme, si lisible, si désarmée devant le Mystère, au seuil de l'univers métaphysique» (cité par Th. OWEN, «D'un jardin malade», dans *Marginales*, op.cit., p.55).

⁶ R. BEYEN, *M. de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*. Bruxelles, Palais des Académies, 3e édition, 1980, p.136 note 2 et pp.417-418. Voir aussi J. BLANCART-CASSOU, «"Sortilèges", auto-portrait de Ghelderode», dans R. TROUSSON (éd.), *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Actes du Colloque de Bruxelles (22-23 octobre 1982). Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983, Faculté de Philosophie et Lettres, LXXXVIII. À propos de ses *Contes*, Ghelderode avait lui-même avoué à G. NICOLETTI : «Vous m'y trouverez tout entier, psychiquement parlant, et vous y apprendrez plus sur moi qu'en lisant des centaines d'études et d'articles» (lettre publiée dans *Micromégas*, 1977, pp.199-201).

⁷ Ghelderode écrira encore trois pièces (*L'école des bouffons*, 1942 ; *Le soleil se couche*, 1943 ; *Marie la Misérable*, 1952).

de vivre, avec l'exubérance et la jeunesse»⁸. Sans du tout contester ces conclusions, je voudrais les nuancer quelque peu en montrant que la présence insistante des motifs du gigantisme, du monstrueux et du démoniaque permet de rattacher les contes au carnavalesque, et que s'ils peignent «un univers vieilli, usé jusqu'à la corde, rongé par la pourriture»⁹, ils constituent aussi une tentative désespérée de le régénérer.

Le fantastique dans *Sortilèges*

Les «contes crépusculaires» de Ghelderode correspondent à une «mécanique»¹⁰ particulière, propre au fantastique, que R. Caillois a bien mise en lumière. Pour ce dernier, en effet, le fantastique consiste en une rupture dans l'organisation logique de l'univers, génératrice de peur, d'angoisse ou encore de terreur¹¹.

Cette «mécanique» ne suffit cependant pas à rendre compte du fantastique. Trop abstraite et générale, elle occulte les thèmes et les motifs constitutifs de certains univers imaginaires¹² et qui en sont comme la caractéristique propre.

Dans l'univers de «*Sortilèges*», tout est soumis à un lent et inexorable processus de dégradation et de décomposition. Déserté par l'Homme, le quartier de Nazareth où vit le narrateur de «*L'écrivain public*» paraît retourné à la Nature primitive : c'est

une région dépeuplée, à proximité des talus des anciens remparts et envahie par la végétation, comme si la proche campagne se fût avancée dans la ville pour reprendre son territoire (p.11).

⁸ R. MORTIER, «La fonction de l'espace dans les »Sortilèges» de Michel de Ghelderode», dans R. TROUSSON (éd.), *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*, op.cit., p.131.

⁹ Id., *ibid.*

¹⁰ Le mot est de J.-B. Baronian dans M. LITS et P. YERLES, *Le fantastique*. Bruxelles, Didier Hatier, 1990, coll. Séquences, p.38.

¹¹ R. CAILLOIS, Introduction à l'*Anthologie du fantastique*. Paris, Gallimard, 1966, pp.7-9. Voir aussi I. BESSIÈRE, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974, coll. Thèmes et textes ; T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1976, coll. Points, n°73 ; et J. FINNE, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

¹² R. CAILLOIS, «Fantastique», dans *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, 1980, pp.916-927.

Le jardin du béguinage où le conduisent ses pas est «un étonnant jardin» :

forêt vierge où bataill[ent] inextricablement les végétations vivaces. De l'herbe folle émerg[ent] des cadrans solaires ou des statues décapitées (p.12).

Dans «Le diable à Londres», le décor est plus sinistre encore :

J'errais par un sombre et brumeux matin dans je ne sais plus quel sordide quartier mercantile, sorte de puant entrepôt ou d'asphyxiant dédale bordant la fangeuse Tamise (p.25).

Tout est possible, tout champignonne dans l'ambiance méphitique, dans la séculaire moisissure des bords de la Tamise (pp.26-27).

L'histoire envoûtante et comme empoisonnée du «Jardin malade» débute par l'évocation d'un «quartier déshérité» (p.37). Le narrateur est attiré par une maison abandonnée — «vaste et barlongue maison à façade sombre» (ibid.) —, et plus encore par le jardin : «très grand», «profond», «malsain», «impraticable» (p.39), «d'une furieuse luxuriance» (p.50), véritable «fragment de forêt vierge» (p.42), «mur végétal où se devinent des pistes à la place des chemins disparus» (ibid.), ce jardin a comme répudié l'homme ¹³. Les forts parfums qui s'en dégagent à la faveur de la chaleur épaisse de l'été plongent le narrateur dans un profond état d'abattement :

15 août. Une chaleur tropicale ne cesse de régner. La végétation fume à l'aube et au soir ; à midi, elle semble couler, comme une lave verdâtre, l'odeur d'amphithéâtre que dégage la terre gagnant encore en puissance. C'est comme une narcose, à la fin. Mon odorat s'est-il perverti au point que je ne sente plus rien ? Ce triomphe estival me tient dans un état de permanente nostalgie, me double de plomb ; la lumière excessive m'enveloppe, ainsi qu'un suaire, et les réserves d'ombre que contiennent les chambres où je n'entre que par ennui ne me sont d'aucun secours. Jamais je ne me suis senti si près du vide, de ce néant que reste à mon regard le jardin malade. Il est mon maître ; je suis lié à lui, et ses linéaments se tortillent à mes nerfs (p.56).

Le terrain maudit sur lequel a été construit l'hôtel de Ruescas n'est autre que l'ancien cimetière des Carmes déchaux :

¹³ Dans son ouvrage célèbre *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, Dunod, 1992 [1969]), G. DURAND fait remarquer que la forêt est souvent assimilée à un lieu sacré et il la rapproche de l'intimité féminine (p.281).

Quels herbes, connues des nécromans, fait naître cet humus, et pourquoi cette végétation reste-t-elle moite et suante, comme si la sève ne circulait pas en ses réseaux, mais bien la charnelle putréfaction qu'elle pompe dans ce terroir funéraire ? J'imagine que les racines traversent des cages thoraciques ; je songe, non sans perversité mentale, à tout ce que le sol peut contenir qu'on ne débaya jamais (p.50).

Dans «Sortilèges», le conte qui donne son titre au recueil, le carnaval a transformé Ostende en véritable cloaque :

On avait dégoûté partout, et les masques effondrés restaient collés aux cloisons par leur vomi. J'eusse aimé les secourir, mais l'air manquait, et tout le formol ne pouvait prévaloir contre cette peste, résultat des pires déjections (p.106).

Enfin, pour en rester à ces quelques évocations, dans «Un crépuscule», le narrateur lui-même et sa maison ne sont pas épargnés par le processus de pourrissement qui semble affecter, par une journée diluvienne, le monde tout entier :

Il pleuvait depuis l'aube. L'humidité avait rendu ma chambre puante comme un caveau et l'éclairage en était bien celui d'une cave funéraire, où je moisissais, regardant les vitres en larmes, et dans la sensation que l'eau, je l'absorbais par les pores, qu'elle me gonflait peu à peu. Cette pluie semblait devoir être éternelle. [...] un pressentiment me saisit qu'avec cet après-midi finissait le monde, que le monde ne pouvait finir d'autre manière. Notre terre n'exploserait pas dans une glorieuse combustion ; elle devenait une boule de boue, écaillée, pourrissante, hydropique, tuée par l'eau, la misérable humanité retournant au marécage originel où fermentaient des existences élémentaires, immondes débris vivants, sourds et aveugles... Telles étaient mes idées, rampantes comme de longs vers, jusqu'au moment où ma conscience s'enlisa dans un limoneux sommeil (p.133).

Même l'église où il croit trouver refuge sombre inéluctablement :

[...] je m'enlissais avec elle, sucée par le fond, dans un abîme de vase immonde (p.137).

L'univers des «contes crépusculaires» hait la lumière et l'on comprend que les saisons de prédilection du narrateur soient les saisons de la brume et du brouillard, l'automne et l'hiver :

L'automne a commencé de s'accomplir, et le jardin laisse, dans l'effeuillage, apparaître son armature, après les flamboyances, les pyrotechnies de l'été (p.61).

L'hiver, par les jours sombres et à l'heure où les réverbères s'allument, mon imagination se faisait plus dramatique... (p.38).

Avec sa lumière et sa chaleur, l'été l'éprouve, au contraire, et l'anéantit :

Le mai s'en vint et le monde fut soudainement envahi d'une si vive lumière qu'on en restait aveuglé (p.18).

L'été fut d'une chaleur excessive. [...] C'était le triomphe solaire, l'universel étouffement, splendide et terrible. Les heures trop lumineuses ne finissaient pas et se passaient dans l'attente de la trop brève nuit. [...] Mon mal suivait la marche du soleil et ne finissait qu'à son coucher (p.19).

[...] l'été persistant, je me sentais mourir lentement, par pétrification (p.20).

Il fait torride. Je n'ai pas souvenir d'un été aussi long, invariable. [...] Toute chose semble se corrompre ou dépérir, à commencer par le jardin dont le terreau doit être en sourde combustion. La végétation est livide. Les pierres sont exsudantes. J'ai eu une brève crise de larmes, sans motif ; c'est l'indice de la dépression qui m'accable, et le prix de ma solitude. Il ne peut être question de réagir : il faut que le ciel se tempère. [...] Ainsi, trop de lumière, trop de chaleur m'ont induit en désespérance. L'enfer ne serait-il pas un lieu excessivement clair, sans un recoin d'ombre, où l'on se sent devenir dément tout en gardant sa raison, inexorablement ?... (pp.59-60).

La haine de la lumière va de pair avec la recherche de son contraire — l'obscurité et la nuit. Celle-ci est bien, comme l'a dit P. Vandromme, «la seule puissance illuminatrice»¹⁴. Ici encore, on n'a que l'embarras des citations. La venue de nuit est bienfaisante, pacificatrice :

Au crépuscule pourtant, [...] ma cervelle devenait opaque, le casque de feu qui l'avait emprisonnée refroidissait peu à peu (p.20).

[...] je voyais aussi l'astrale lumière des lustres, intime et active, immatérialisant les objets, et dont les ombres d'un ton lilas faisaient de cette chambre si précieusement close un lieu idéal, tout de sécurité et de repos (p.101).

Mais l'heure crépusculaire est aussi le moment des apparitions fuligineuses, diable, figures des morts ou de la mort elle-même, comme dans «Tu fus pendu» :

Vers un début de soirée et sans préméditation je débouchai sur la plaine Saint-Jacques, couverte d'une brume bleuâtre et comme spectrale. [...] Jamais ce coin de ville morte n'avait eu cet aspect lugubre. [...] C'était toujours la pleine nuit, et dehors, la profondeur vaporeuse,

¹⁴ Voir P. VANDROMME, *Michel de Ghelderode*, Paris, Éditions universitaires, 1963, coll. Classiques du XX^e siècle, p.59. Voir aussi P.-E. KNABE, «La nuit dans les contes de "Sortilèges"», dans R. TROUSSON (éd.), *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*, op.cit.

avec quelques halos jaunâtres et la gesticulation fantomatique des arbres dépouillés. [...] L'angoisse, l'impitoyable angoisse me donnait un coup de barre à travers la poitrine. Et je voulus crier — mais ma gorge se serrait et ma bouche ne lâcha pas ce cri irrésistible : ce cri lamentable, mon cri, je l'entendis retentir ailleurs, sur la place ; un cri si lamentable que je sentis ma chair se glacer (pp.149-151).

Enfin, l'histoire de «L'odeur du sapin» commence

[...] l'une des plus opaques matinées de ce brumeux décembre (p.155).

L'imagination de Ghelderode est donc nocturne. Il s'inscrit par là dans la lignée des écrivains romantiques qui, de Hoffmann à Poe, d'Aloysius Bertrand à Nodier et à Nerval, font de la nuit (et du sommeil, et du rêve) un moment de communion avec les forces maléfiques et avec l'inconscient ¹⁵.

Tant l'atmosphère étouffante et angoissante que le décor «crépusculaire» des contes concourent ainsi à créer un fantastique particulier, où c'est moins la manifestation soudaine d'un événement surnaturel qui importe (comme chez J. Ray, par exemple) que la lente insinuation de la peur et de l'angoisse dans l'esprit d'un personnage en proie aux fantasmes de son imagination fiévreuse. Le fantastique de Ghelderode est en cela très proche du «fantastique réel» d'un F. Hellens, ainsi défini par celui-ci :

[...] un fantastique plus humain, en même temps plus général, d'une vérité plus quotidienne. C'est proprement celui du rêve, ou de cet état de rêve où tout homme, et le plus ordinaire, s'égare ou se retrouve à maint instant de la journée, et principalement dans ses moments de solitude ¹⁶.

¹⁵ Voir A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1960). Paris, Le livre de poche, 1991, coll. Biblio/Essais, n°4170. Les ouvrages de V. JANKELEVITCH, *Le nocturne* (Paris, 1957) et *De la musique au silence, I. Fauré et l'inexprimable* (Paris, Plon, 1974, p.301, sv.) contiennent aussi d'intéressants développements sur la métaphysique de la nuit.

¹⁶ F. HELLENS, *Nouvelles réalités fantastiques*. Bruxelles, Les Écrits, 1941, p.8. Ailleurs, Hellens donne encore cette définition, remarquable de concision : «Le fantastique est l'explosion ou l'illumination du réel» (*Le fantastique réel*. Bruxelles, Labor, 1991, coll. Poteau d'angle, p.13). Voir aussi P. HALEN, «Un certain regard sur le monde : le fantastique réel dans l'œuvre de F. Hellens», dans *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, 1985, coll. Archives du futur.

Le carnavalesque dans *Sortilèges* ¹⁷. Gigantisme et monstruosité

Dans l'univers des «contes crépusculaires», les êtres et les choses sont atteints de gigantisme, jusqu'à la monstruosité. C'est tout d'abord la végétation du quartier où habite le narrateur de «L'écrivain public», puis celle de «l'étonnant jardin» du bégui-nage où le conduit sa flânerie. C'est «Londres» ensuite, «la cité la plus imposante de notre planète», transfigurée par un «sombre et brumeux matin» (p.25). C'est «Le jardin malade», surtout, jardin monstrueux hanté par un chat monstrueux lui aussi :

Le spectacle de cette végétation devenue monstrueuse avec l'âge n'est pas sans induire au malaise, même à la crainte, non pour ce qu'elle doit contenir de vie animale, mais pour ce qu'elle exprime de vie inéluctable. Les lierres, les glycines, les vignes vierges se livrent un combat de poulpes, étouffant les arbustes et bousculant les murailles (p.42)

Il [le chat] était d'une taille extraordinaire, le poil rare, et comme atteint d'une lèpre qui donnait à sa peau des tons morbides, roux, bruns, crémeux des murailles avec lesquelles — mimétiquement — il se confondait. [...] Toutefois, l'horreur que j'éprouvais à sa vue ne venait pas de sa condition physique, les croûtes et purulences m'inclinaient plutôt à la pitié ; ce sentiment venait de l'expression diabolique de la tête, une tête plate, presque d'un serpent, trouée de prunelles sanguinolentes, par instant dilatées puis s'éteignant dans une sanie blanche (p.48).

Je ne cesse d'étudier cette affreuse bête pellagreuse, qu'on dirait cousue dans une peau gluante, avec, sur l'échine, seulement une crête de poils hérissés. Elle inspire l'horreur, autant par son expression cruelle que par son aspect de ruine animale ; l'horreur qu'on doit éprouver en avançant dans une jungle où errent des bêtes survivant à la préhistoire. Ce chat me paraît venimeux. Il possède une tête de mort, plastiquement : sans oreille, son crâne comme écorché, la denture découverte. Il semble une chose qui vient d'être déterrée. [...] En vérité, ce qui habite cette peau, je préfère n'y pas songer !... (p.49).

La monstruosité semble du reste avoir contaminé tous les êtres qui hantent le jardin, particulièrement le «petit moine» :

¹⁷ Pour une étude du carnavalesque dans le théâtre de Ghelderode, voir M. OTTEN, «Le jeu carnavalesque dans "Don Juan ou les amants chimériques"», dans R. BEYEN, M. OTTEN, G. NICOLETTI, V. AMOROSO, *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Actes du Congrès international de Gênes (22-25 novembre 1978). Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980.

Je ne pouvais qualifier d'humain l'être qui vacillait devant moi, bras ballants ainsi qu'un noyé. Il était de taille anormalement petite. [...] La tête restait emprisonnée dans le capuchon du caban, ou dans une sorte de cagoule, laissant à découvert une face en suif qui avait été celle d'un homme, mais qui avait cessé de l'être sous les doigts modélisseurs de l'agonie. Les mains, je ne les aperçus qu'à peine : deux pattes de poule, eût-on dit, spasmodiques (pp.53-54).

Dans «Sortilèges», le narrateur voit s'approcher une barque remplie d'êtres indéfinissables :

Ceux qui arrivaient à la manière des spectres dans quelque tragédie, je savais déjà qu'ils n'appartenaient pas au règne humain, ni animal ; ce n'étaient pas non plus des simulacres, épouvantails dressés sur une épave... Bien qu'ils fussent de taille ordinaire, ils rapetissaient ou grandissaient, flotteurs, comme s'ils eussent été sans os ni arêtes et gonflés imparfaitement d'un gaz, trop peu pour s'élever et trop pour s'affaisser. Ainsi se balancent et chavirent les fleurs sous-marines, au gré des courants. Tout d'abord, j'avais pu les croire couverts d'un suaire. Ils étaient nus, leur corps grisâtre à peine ébauché. Mais leur singularité venait de leur chef épais et comme trop lourd pour le corps, têtes dilatées de fœtus. Ces faces évoquaient des méduses, par leur couleur glauque et leur éclat vitrifié. À quelles existences rudimentaires cachées par le ressac l'équinoxe donnait-il apparence de vie ; à quel carnaval cosmique ces déchets d'abysses, ces masques embryonnaires étaient-ils arrachés ? (pp.98-99).

Toutes ces figures rappellent irrésistiblement les figures grimaçantes du carnaval — d'ailleurs explicitement évoqué à plus d'une reprise dans les contes.

Les travaux des historiens, des anthropologues et des ethnologues ¹⁸ ont montré que le carnaval, au-delà de la fonction récréative et libératoire à quoi on le ramène d'ordinaire, ressortit plus profondément au «sacré de transgression» : ritualisée, la violation des normes de la vie sociale courante qui fonde le carnaval est en même temps la garantie de la sacralité de ces normes et donc de leur pérennité. Le carnaval est un moment de rupture

¹⁸ Sur le carnaval, voir H. COX, *La fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*. Paris, Seuil, 1971 ; C. GAIGNEBET et M.-C. FLORENTIN, *Le carnaval. Essais de mythologie populaire*. Paris, Payot, 1979, coll. Le regard de l'histoire ; J.-C. BAROJA, *Le carnaval*. Paris, Gallimard, 1979, coll. Bibliothèque des histoires ; J. HEERS, *Fêtes des fous et carnivals*. Paris, Fayard. On peut aussi se référer aux travaux classiques sur les rituels de la fête de R. CAILLOIS, *L'homme et le sacré*. Paris, 1950 et de S. FREUD, *Totem et tabou* (1913). Paris, Payot, 1990, coll. Petite bibliothèque Payot, n°9.

avec la continuité et la cohérence de la vie ordinaire, où celle-ci se régénère en renversant les interdits, en faisant éclater les barrières sociales entre les individus et en inversant les frontières entre le haut (spirituel) et le bas (corporel), le bien et le mal, la vie et la mort, le jeu et le sérieux ¹⁹.

Le carnaval obéit à une logique paradoxale qui confond le tragique et le comique, le sublime et le grotesque, les larmes et le rire, le sacré et sa profanation. Au moyen âge, lors de la fête des fous, la dérision des pratiques religieuses allait parfois jusqu'au sacrilège ²⁰. On retrouve cette dimension transgressive dans «L'amateur de reliques» où le narrateur propose à un antiquaire d'acheter pour une forte somme un ciboire, mais à l'expresse condition qu'il soit rempli d'hosties :

[...] ce vase sublime, qui a brillé entre les mains pures de tant de saints prêtres avant d'être volé par les sans-culottes dans quelque abbaye, je ne le prendrai, parole d'honneur, et au prix de dix grands billets, que si vous me le fournissez empli d'hosties !... [...] D'hosties consacrées, et non pas de pâles rondelles vendues aux sacristains ; d'hosties contenant infailliblement le corps et le sang de Notre-Seigneur, en vertu de la formule de la Consécration, entendez-vous ? [...] Et n'essayez pas de tricher ! Je lis votre pensée. Comment je saurai distinguer les hosties non sacrées d'hosties consacrées au sacrifice de la Messe ? Innocent !... [...] C'est simple : si vos hosties ne sont pas consacrées, elles ne saigneront pas lorsque je les poignarderai, au cours d'une cérémonie profanatrice (p.75).

Le masque et le diable

Placé sous le signe de l'ambiguïté, le masque joue un rôle fondamental lors du carnaval : fait en apparence pour tromper, il ne cache que pour mieux révéler. L'illusion dont il se sert ouvre à la réalité, le mensonge qui le fonde conduit à la vérité.

Les masques interviennent à plusieurs reprises dans les contes. Ainsi, par exemple, le narrateur de «Sortilèges», tentant de fuir le monde et lui-même, a pris un train qui l'emporte vers une petite ville côtière. Cauchemar ou hallucination, un masque

¹⁹ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970, coll. Bibliothèque des idées, pp.18-19.

²⁰ H. Cox, *La fête des fous*, op.cit.

surgit dans le couloir du wagon, «un masque grossier, effrayant de laideur» (p.92) :

Cette gueule vermillonnée me regardait obstinément, me plongeant dans une stupeur identique à la sienne. Un gros masque hilare me regardait. Je pus voir qu'il était porté par un personnage obèse cousu dans de la toile de sac. Mon mouvement de répulsion déclencha la gaieté dans cette masse clownesque, et le masque poussa des hurlements de goret, à quoi répondirent d'autres cris incohérents (ibid.)

Arrivé à Ostende, le narrateur est pris dans le carnaval qui bat son plein. À une poissarde qui veut lui vendre un masque, il rétorque :

Non, murmurai-je, je n'ai plus droit à ces visages mensongers et je ne veux plus dissimuler celui que la vie m'a fait. Il m'a fallu quarante années pour former mon visage ; il a fallu des baisers et lècheres, les crachats amicaux, les contractions du dégoût, et même les larmes honteuses pour que mon masque se formât (p.94).

Pressé par l'insistance de la vieille, il finit par lui dire :

Vendez-moi le vôtre [...] (ibid.).

Furieuse, la marchande le met alors en garde :

Méchant, qui ne veux pas t'amuser ! Je n'ai pas de masque, moi, c'est ma figure ! Et toi, il t'arrivera malheur, tu sais, car tu dédaignes les masques, et les masques se vengent ! Cache-toi bien !... (ibid.)

Le masque suspend toutes les distinctions, et notamment une des plus fortes, celle qui donne prise sur les êtres et les choses, la distinction entre le Même et l'Autre. De là le sentiment d'«inquiétante étrangeté»²¹ qui nous saisit et nous trouble à sa vue : quelque chose de notre intégrité physique et de notre identité imaginaire se trouve menacé. Dans «L'écrivain public», la narrateur est tellement fasciné par Pilatus, qu'il en vient à douter que ce dernier ne soit qu'un mannequin de cire :

Ce Pilatus n'était-il qu'un mannequin ? Sans doute ne pouvait-il logiquement être que cela, et rien de plus ; mais ne pouvait-il prétendre à paraître davantage ? C'est que la cire dont on l'avait fabriqué restait une matière étrange. Et ce visage, ces mains de cire colorés exprimaient je ne sais quelle inquiétante véridicité... (p.16).

²¹ Je renvoie ici bien entendu à l'étude classique de S. FREUD, «L'inquiétante étrangeté», dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985, coll. Folio Essais, n°93.

Il se prend au jeu (« Cette comédie où je ne dupais que moi-même... », p.18) et finit par se substituer à lui pendant des semaines sans en avoir conscience. Ce n'est que par les révélations de Daniel, le concierge, qu'il sortira enfin de ce dédoublement comme d'un rêve :

Je connais si bien vos habitudes que je ne m'inquiétais pas de vos visites quotidiennes, mais comme vos allures étaient anormales, je vous surveillais de loin, par devoir, sans oser vous dire un mot. Ainsi, je jetais un coup d'œil dans cette chapelle, où je vous trouvais assis à la place de Pilatus, perdu en vos songeries et, le plus souvent, la plume à la main, écrivant, écrivant beaucoup même, puisqu'il me fallait chaque matin retailer les plumes. [...] Je ne trouvais à balbutier que "Oui... Ah ! oui..." Et je contemplais cette table où il m'était affirmé que je vins m'asseoir tant de fois, sans que je l'eusse pu savoir, sans avoir jamais quitté mon logis (p.24).

On retrouve cette hésitation dans « Sortilèges » : qui sont les êtres de la barque ?

Des hommes ? J'en doutais à présent. Des masques assurément (p.98).

L'univers des contes est celui des apparences : décors, le musée de « L'écrivain public », la brume de « Diable à Londres » ; « décors, encore, la boutique de l'antiquaire de « L'amateur de reliques » ou Ostende pendant le carnaval (« Sortilèges ») ; décors, toujours, l'église où se trouve la statuette de la « Nuestra Senora de la Soledad » et l'auberge dans « Tu fus pendu ».

Dans la culture judéo-chrétienne, le masque s'oppose au sacré : l'Incarnation ayant révélé la divinité de l'homme, toute dissimulation ou falsification des traits de celui-ci est, en effet, sacrilège. Le masque a donc des relents diaboliques, démoniaques, comme on le voit bien à travers le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch ou le *Carnaval des fous* de Goya, où, derrière les chimères, les hommes à tête d'oiseaux et les monstres cannibales, c'est la figure du Malin qui mène le bal, avec la Mort, son ménétrier.

La figure du diable apparaît à plusieurs reprises dans les contes, notamment dans « Le jardin malade » et dans « Rhotomago », où elle prend tour à tour l'apparence d'un chat et d'un ludion. Mais c'est évidemment dans « Le diable à Londres » qu'elle intervient de la manière la plus explicite :

Que le diable existe, je n'en doute pas : les éducateurs m'ont enfoncé cette croyance dans la tête, et jusqu'à ce jour, aucun rationaliste n'est

arrivé à me prouver que cette croyance, ou ce dogme, fût une fable pour enfants. Si je crois au diable ? parbleu ! et de manière plus permanente qu'à Dieu et à ses saints ! N'a-t-il pas toujours parlé à mon imagination ? N'occupe-t-il pas depuis toujours ma cervelle ? (p.27).

La mort est partout dans les «contes crépusculaires». On la retrouve suintant du «jardin malade» ou symbolisée par Tétanos ; dans «Sortilèges», elle prend l'allure des êtres embryonnaires ; flouée dans «Voler la mort» parce qu'on l'empêche de mettre les bottines de celui qu'elle convoite, elle s'identifie à la statuette de la Vierge dans «Nuestra Senora de la Soledad» ; dans «Brouillard», elle apparaît dans une vision infernale :

J'étais cerné par une monstrueuse multitude dont ne se voyaient que les bouches ! Oh ! d'abjectes muqueuses salivant et bavant, déglutinant des paroles que je pressentais infâmes et que je me félicitais de ne pas entendre. [...] Que pouvaient conter ces lèvres batraciennes, ces abominables poissons ? Que pouvaient divulguer ces ventouses, sinon la naissance d'un des leurs, d'un démon ? (p.130).

Dans «Un crépuscule», elle prend le visage du bourreau que le narrateur rencontre un soir à l'auberge de La Petite Potence ; dans «L'odeur du sapin», celle du «singulier nautonier» (p.160) qui lui rend visite et joue sa vie aux échecs.

Rite carnavalesque et rite sacrificiel

Par le chaos qu'il institue, le carnaval n'est pas sans rappeler la «crise mimétique», dont a parlé R. Girard. En effet, selon l'interprétation de ce dernier (qui reprend sur ce point certaines des thèses avancées par Georges Bataille dans *La part maudite* ²²), le carnaval peut être considéré comme un avatar du rituel sacrificiel, c'est-à-dire comme une fête de consommation où s'ex-ténue sur une victime émissaire — sorte de «pharmakos» — une violence trop longtemps contenue ²³. Le carnaval participe ainsi — à moins qu'il n'en soit la cérémonie fondamentale — à la grande loi élémentaire du cosmos : mort-renaissance, mort-fécondité.

²² G. BATAILLE, *La part maudite*. Paris, Seuil, 1967, coll. Points, n°20.

²³ R. GIRARD, *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972 ; *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris, Grasset, 1978.

À la fin d'«Un crépuscule», le rituel sacrificiel est clairement évoqué, sous la forme de la mise à mort d'un troupeau :

Et j'allai avec les troupeaux chantants et si fatalement beaux, sous les projecteurs lunaires, déporté vers les abattoirs cruels où sont sacrifiées les bêtes, dont le sang coule à torrents pour apaiser, on ne sait, la colère des dieux, ou la faim des hommes... (p.138).

La fonction cathartique de la victime émissaire apparaît plus encore dans «Le jardin malade». La dame en gris ayant emmené précipitamment Ode, l'enfant monstrueuse, le narrateur s'interroge :

[...] qu'allait-elle en faire ? Le torturer pour sa punition ? j'en eus l'intuition, puis la certitude, lorsque, sans quitter la cour, j'entendis des cris lamentables, lamentables... [...] Cette créature avait donc la force de punir une infirme, un monstre, car c'était un monstre cette enfant, produit de quelle fornication sacrilège, chargé de quelle séculaire malédiction ? (pp.54-55).

La crise sacrificielle débouche presque toujours sur un équilibre retrouvé : à la fin de l'été torride, le narrateur de «L'écrivain public» sort guéri de son dédoublement, comme purifié :

À la fin d'août, la chaudière de l'été explosa. [...] En quelques jours, l'espace fut purifié. La ville délavée se reprenait à respirer. Je sortais de léthargie et c'est dans la joie d'un écolier rendu à la liberté que je parcourus les venelles odorantes de mon quartier, après cette misérable réclusion (p.21).

Ainsi dans «Sortilèges» et dans «Un crépuscule», où l'église, après s'être effondrée, se reconstitue lentement :

L'église disloquée se reconstituait géométriquement à l'ordre d'un invisible architecte [...]. [...] j'éprouvai une violente gratitude pour la Conscience magique qui empêchait le monde de périr en cette journée diluvienne. [...] c'est avec courage que j'entrepris de sortir de l'église, remontant à la surface de la ville sans difficultés nouvelles (pp.137-138).

Ainsi aussi dans «Tu fus pendu» et dans «L'odeur du sapin», dont le narrateur, significativement, glisse à l'oreille de la servante assassinée sans doute à sa place :

Péché mortel ? murmurai-je, désormais ton nom sera Sacrifice (p.168).

Tantôt, la crise agit comme un exorcisme : il arrive que le diable ou la mort perdent de leurs pouvoirs, comme dans «Le diable à Londres», ou soient défaits, comme dans «Le jardin malade», ou encore dans «L'odeur du sapin».

Le temps de l'oubli

Alors que le temps de la vie ordinaire est celui du changement, le temps du carnaval est celui de «l'éternel retour». Cette particularité rapproche le temps du carnaval du temps mythique — temps d'avant le temps, «pré-temps» (*Urzeit*) en quelque sorte. Le chaos de l'exubérance carnavalesque n'est ainsi que le rappel du chaos de l'exubérance des origines. Le caractère régénérateur du carnaval ne vient donc pas seulement de ce qu'il permet à l'homme de libérer ses pulsions refoulées : le carnaval lui fait aussi revivre la jeunesse du monde, et l'on comprend mieux peut-être que plusieurs des contes aient pour cadre une nature rendue à sa vitalité primitive.

Le temps est souvent suspendu dans les contes. Dans le quartier où se promène le narrateur de «l'écrivain public», «Le temps n'[] exist[e] guère». Dans «Sortilèges», l'effacement du temps se mue en un fantasme régressif de retour à un néant originel. Attiré par la mer, le narrateur se dirige vers un débarcadère et descend dans l'eau «parmi d'énormes madriers odorants» (p.97). Descente dans l'eau maternelle qui s'assimile à une remontée tragique et vécue du temps :

Et j'eus la vision qu'au commencement, le monde, avant de surgir de l'infortune, avait dû être une mer semblable à celle-ci [...]. Cette vision ne fut pas la seule qui me hanta. Je me vis aussi, en remontant les âges, doué de la faculté de vivre sous les eaux, mon sang devenu froid ; j'avais été poisson [...] (p.97)

Dans l'auberge de La Petite Potence («Tu fus pendu»), «tout se conserv[e] comme aux temps révolus» (p.141) ; «céans, les horloges marqu[ent] des heures folles ou s'arrêt[ent] sans motif» (p.142). De même, dans «L'odeur du sapin», le narrateur commande à sa servante d'«arrêt[er] le balancier de la longue horloge [...]» (p.155).

En ce qu'il rendent compte de l'introduction du désordre et de la folie dans un univers quotidien, livré à l'abandon, à l'immobilité et à l'ennui, les *Sortilèges* de Ghelderode se rapprochent de la crise carnavalesque ²⁴. Ils nous montrent un univers ambigu, un

²⁴ Il y aurait aussi beaucoup à dire de l'utilisation carnavalesque de la langue par Ghelderode. Dans cette «fête des mots» (R. Beyen), relevons simplement les archaïsmes lexicaux («somnambulesquement», p.164 ; «irréfragablement», p.155 ; «guivre», p.51 ; «dextre», p.57 ; «souventes fois», p.159 ;

univers voué au Mal et toutefois promis à la Rédemption, un univers où la vie toujours le dispute à la mort. Ce souci métaphysique et eschatologique me paraît distinguer Ghelderode des autres spécialistes belges du fantastique.

Karl CANVAT

Facultés Universitaires de Namur

«male-heure», p.160) ou syntaxiques (le «siècle dix-huitième», p.14), le mélange d'expressions rares et populaires («Une forte odeur de transpiration émanait d'elle, l'odeur invincible des rousses, m'offensant le *blair* — et celle odeur toute vénérienne frappa *mêmement* l'odorat de mon compagnon», p.166), ou encore les inventions lexicales («pouacre», p.104).